

El texto y su ficción en Jorge Luis Borges.

Espejos y espejismos*

JEAN-PIERRE MOUREY

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?

Borges, *Discusión*,
«Avatares de la Tortuga», pág. 258.

La relación que existe entre una obra y su lector puede ser de naturaleza diversa: las novelas de Borges producen un efecto de fascinación. El universo creado por el escritor se agranda desmesuradamente o se oculta, de forma inesperada, alrededor de una frase. El mismo Borges reivindicará esta ética de la ficción al declarar que él procura ante todo «engañar al lector». ¹ Esto es lo que nos interesa aquí; cómo Borges hace variar el régimen de creencia ² que une al lector al texto y a su ficción; cómo ésta es ampliada o destruida. Los objetos (personajes y lugares) creados por el dispositivo textual son las trampas en que cae el lector. Se trata de un juego de identificación y de oposición,

* «Le texte et sa fiction chez Jorge Luis Borges. Mirages et miroirs», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Seuil, París, febrero de 1981, n.º 45.

¹ G. Charbonnier, *Entretiens avec J. L. Borges*, Gallimard, 1967, pág. 93.

² El régimen de creencia producido por el significante literario queda por precisar; difiere, en verdad, del causado por el significante teatral, cinematográfico (cf. Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, 1977, pág. 92). El carácter arbitrario del signo lingüístico (el cine excita las percepciones sonoras y visuales), la ausencia de todo elemento real (a diferencia del teatro) determinan un tipo de adhesión propia del texto; una secuencia de grafemas. Constricciones del significante literario que Borges no va a aclarar, sólo las va a «deformar», lo que es más propio de su estilo.

que se desarrolla entre el referente ficticio del texto y el Yo del lector.³ La *Weltanschauung* de la obra es un espejo y «yo» quedo atrapado en sus reflejos⁴. De este modo el texto no es sólo un fragmento de naturaleza lingüística, cuyas articulaciones habría que desligar; está escrito para otro, y el engaño de lector por el autor, de lo narrado por el narrador es más o menos importante según el caso⁵. El relato en Borges es, en sí mismo, un texto esencialmente seductor. Intentemos desmontar algunos mecanismos por él utilizados.

El arte de Borges va a consistir en poner en juego las relaciones que existen entre el texto y su ficción, en complicarlas y modificarlas. Así, alrededor de una frase, de una página (generalmente de la última frase o de la última página del relato), el terreno va a desaparecer bajo los pies del lector: el espacio propio de la ficción, el universo imaginario, construido por el texto, se ampliará, desbordará⁶ incluso al mismo texto, o bien será tocado por la irrealdad, aniquilado por una simple observación⁷. El trabajo de ilusionista que realiza Borges, mediante sutiles manipulaciones del texto, hace variar el grado de consistencia de la ficción. Unas veces se disuelve y tiende a llevarse en su desintegración al texto mismo⁸ (al menos ésta es la ilusión que produce al lector), otras veces, «se extiende», propende a convertirse en «la Realidad».⁹ Del mismo modo que una graduación de lentes puede aproximar, alejar o invertir el objeto, el dispositivo textual en Borges hace variar en sus dimensiones diversas el coeficiente de realidad de la ficción creada y la adhesión del lector a ésta.

Estudiaremos algunos relatos significativos para nuestro propósito. Señalamos desde ahora que aunque sea grande el interés de Borges por el espejo, o por el *regressus ad infinitum*¹⁰, no nos parece que los juegos textuales presentados aquí se reduzcan únicamente a un juego «especulativo».¹¹ Dejamos de

³ Cfr. lo que J. Lacan opina de lo imaginario. R. Barthes lo señaló en *Le Plaisir du texte* (Ed. de Seuil, coll. «Tel Quel», 1973). Dice que el adjetivo es un lugar privilegiado de lo imaginario. Ocurre lo mismo con la palabra colocada al final de la frase, en posición de rechazo sobre la cual se «descansa». Borges juega con la ficción al final de las novelas, cuando la ficción «toma» el hilo del relato.

⁴ La literatura ha dado a las generaciones de lectores numerosos modelos con los que identificarse (Werther, Raskolnikov). A propósito de las relaciones entre la ideología y lo imaginario ver: Althusser, *Positions*, Ed. Sociales, 1976, pág. 10.

⁵ Cf. L. Marin, *Le récit est un piège*, ed. de Minuit, coll. «Critique», 1978.

⁶ Cf. «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones*, Obra completa, Emecé editores, 1974. Buenos Aires, pág. 465.

⁷ «Diálogo de muertos» en *El Hacedor*, ob. cit., pág. 791.

⁸ Ob. cit., págs. 763 y 785.

⁹ Es necesario distinguir aquí la ilusión de realidad producida en el lector y el «efecto cinematográfico» (Cf. Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, ob. cit., págs. 172-175); los efectos de fascinación que utiliza Borges se parecen mucho a los de Metz.

¹⁰ Ver *Discusión*, ob. cit., pág. 177, y *Otras inquisiciones*, págs. 640 y 705.

¹¹ L. Dällenbach en *Le Récit spéculaire* (ed. Seuil, 1977, pág. 142) distingue tres tipos: la reduplicación simple (cf. Hamlet), la reduplicación al infinito (el mejor ejemplo se encuentra en el libro

lado, voluntariamente, ciertos relatos que pertenecen a la forma del relato especular, tal como lo definió L. Dällenbach; por ejemplo: «Guayaquil» o «El Evangelio según Marcos» en *El informe de Brodie*, tales relatos plantean el problema de la evolución de la escritura de Borges, de su relación con el estilo barroco. En el prefacio de su colección en 1970 Borges escribe:

«He renunciado a las sorpresas del estilo barroco, a las mismas que pretendían reservar un final imprevisto». (pág. 10).

¿Ha sido fiel Borges a esta intención?; no es seguro; un nuevo ejemplo, por si hiciera falta, de la distancia que puede existir entre los deseos de un escritor y los textos resultantes. La pluralidad y la dispersión de los asuntos narrativos en la mayoría de los relatos de *Informe* («Juan Murana», «El otro duelo», págs. 1044 y 1058) es interesante; de hecho, más que un relato de forma barroca, es una literatura «sin acepción de personas», como hace notar G. Genette. No hay una instancia narrativa en posición central, sino una dispersión y una reduplicación de voces y modos.¹²

Comentaremos aquí los textos siguientes de Borges:

1. «La biblioteca de Babel», en *Ficciones, Obras completas*, Emecé editores, Buenos Aires, 1974, pág. 465.
2. «El reencuentro», en *El informe de Brodie*, ed. cit., pág. 1039.
3. «Historia de Rosendo Juárez», ed. cit., pág. 1034.
4. «Diálogo de muertos» y «Diálogo sobre un diálogo», en *El Hacedor*, ed. cit., págs. 791 y 784, respectivamente.
5. «La busca de Averroes», en *El Aleph*, ed. cit., pág. 582.

Mostraremos cómo el texto hace «virar» (en sentido químico) la ficción desde lo oscuro a lo claro, aunque respetando la forma de la intriga. En la advertencia final de *Informe* el autor escribe:

«En la mayoría de los casos, mis historias están tejidas alrededor de una trama».

I. «LA BIBLIOTECA DE BABEL»

O cómo el texto que el lector tiene en sus manos es la prueba misma de la existencia de la biblioteca eterna e infinita.

Otras inquisiciones, pág. 669; aparece una cita de *The World and the individual* (1899) de Josiah Royce: «Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra por diminuto que sea que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa y así hasta lo infinito». El tercer tipo es la reduplicación aporética, por ejemplo, en *El Quijote*, en la segunda parte, los protagonistas han leído la primera parte.

¹² Nos referimos aquí al concepto de G. Genette, que aparece en *Figures III*, Ed. de Seuil, coll. «Poétique», 1972, págs. 183 y 225.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercado por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.(...) Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas.(...) La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible. A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientos diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro (...) La biblioteca existe *ab aeterno*.¹³

La continuación del enunciado es una disertación sobre la naturaleza finita o infinita de la Biblioteca, de esas «galerías hexagonales» y sobre el carácter divino o sin sentido de «esos libros impenetrables», de los «tomos enigmáticos» que llenan las innumerables estanterías. Se afrontan diversas tesis:

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aún la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción.

Al constatar: «la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros...» o «se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas». En la confusión de estas contradicciones citadas, va tomando forma:¹⁴

...la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos, la demostración de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros.

El texto mismo se va a ver envuelto en esa espiral infinita, atrapado en la vertiginosa enumeración:

No puedo combinar unos caracteres *dharmrlchtdj* que la divina biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido.(...)Esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos y también su refutación.¹⁵

¹³ «La Biblioteca de Babel», *ob. cit.*, págs. 465-466.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 467-468.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 470.

El texto citado aquí se aloja en uno de los recovecos del inmenso universo de ficción, por él mismo fundado: la Biblioteca infinita. El es la *prueba* misma, material y tangible de su existencia; es un elemento del gran conjunto. Es la repentina metamorfosis del texto que pretendiendo ser una descripción (la Biblioteca), se transforma en un elemento de ese mundo, átomo (muy real) de ese universo (imaginario).

La sutil inversión se hace posible por la disposición del texto y en particular por el juego de los deícticos. Las formas deícticas antes de «le coup de théâtre» eran de tipo anafórico¹⁶, remitiéndose a unos elementos anteriores de la historia (ejemplo en la página 470: «Estas palabras...», estas proposiciones...» «hablan...»), mientras que en la página 470 («Esta epístola inútil y palabarrera que escribo...») el demostrativo «Esta» designa al texto mismo y a la novela que estamos leyendo. Es una ruptura en las formas deícticas; el lector necesita una nueva acomodación (se da el nombre de acomodación del ojo a los cambios que se verifican en él para permitir la visión distinta a distancias diferentes).¹⁷

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.¹⁸

Frente al sujeto de la enunciación, a la vez «real» y frágil («quizá me engañen...»), se eleva la Biblioteca omnipotente y eterna. Borges no emplea jamás el adjetivo demostrativo para hablar de ella, solamente utiliza el artículo «la». Es en la boca de los impíos, que dudan del sentido y de la perfección de la Biblioteca, donde se encuentra un demostrativo:

Habla (lo sé) de «la biblioteca febril» cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros...¹⁹

El adjetivo demostrativo, como deíctico, enfoca, señala el objeto en relación al sujeto, en su propio lugar, y así, le asigna una posición precisa: este objeto colocado frente al enunciador está definido y delimitado. La biblioteca que es el Todo, lo Absoluto, no puede escapar de ese modo de designación, salvo con el sacrilegio. Apenas se la puede nombrar, «...la Biblioteca es total»: ilimitada y periódica», engloba al mismo texto.

¹⁶ Para la distinción de formas deícticas y anafóricas, ver O. Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. de Seuil, 1972, págs. 358 y 406.

¹⁷ E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*.

¹⁸ «La Biblioteca de Babel», *ob cit.*, págs. 470-471.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 470.



Si en el presente relato tenemos una relación de inclusión entre el texto y su ficción, en el siguiente ambos están separados.

II. «EL ENCUENTRO»

Cuando la ficción juega a la «pídola» con el texto.

En este cuento la disposición textual crea un universo y unas secuencias que se sitúan por encima y por debajo del texto. Hay un *desfase* entre el tiempo del discurso y el tiempo de la ficción²⁰, que comprende dos «aspectos»: aquellos que son propios de la ficción, del significado imaginario, que no tienen más que un soporte textual. Existen para ser reconstruidos o inventados por el lector.

El texto describe una ficción precisa: la comida, la disputa, el desafío entre Maneco Uriarte y Duncan. Para su duelo estos novatos quieren utilizar unas armas que se encontraban en la casa y que habían pertenecido a dos gauchos célebres ya muertos, Juan Almanza y Juan Almado, los cuales se odiaron intensamente. En esta lucha a muerte, Maneco Uriarte y Duncan desean combatir gallardamente a través de ellos, tiene lugar otro duelo, otro combate, el de Juan Almanza y Juan Almada. El cuento de Borges termina de este modo:

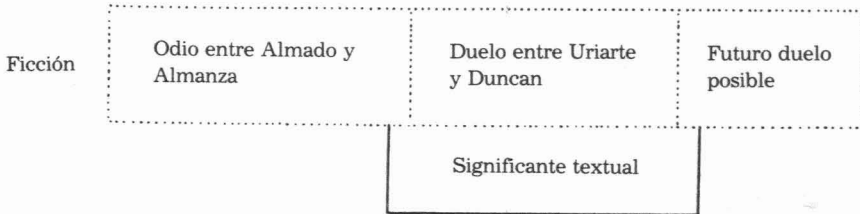
Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Los dos sabían pelear —no los instrumentos, los hombres— y pelearon bien esa noche. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo.²¹ En su hierro dormía y acechaba un rencor humano.

²⁰ A propósito de la distinción entre el tiempo de la ficción y el tiempo del discurso ver T. Todorov, *Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme?*, Ed. de Seuil, 1968, pág. 54.

²¹ Las armas se enfrentan cuando sus dueños no han podido hacerlo: «se buscan durante mucho tiempo sin encontrarse jamás. Juan Almanza fue asesinado por una bala perdida, en el curso de las elecciones. El otro, creo murió de muerte natural en el hospital de Las Flores». Ob. cit., pág. 1043.

Las cosas duran más que la gente. *Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse.*

De este modo termina el texto de Borges, remitiendo a un pasado y a un futuro posible (de la ficción) que desborda al texto mismo. En esta novedad la escritura de Borges crea, por su propia disposición, un universo de ficción, que desborda los límites del texto ²²:



III. «HISTORIA DE ROSENDO JUAREZ» ²³

Aquí nos encontramos casi con el mismo procedimiento, pero utilizado de manera más sutil, puesto al servicio del desenlace de la historia. En este cuento, es la estructura misma del discurso de Rosendo Juárez (el cobarde, el infame), su modo de funcionar, quien invita al lector a añadir una secuencia que «no ha sido dicha»: es Juárez quien ha matado a Corralero a traición. Borges pone en escena el discurso del cobarde, del infame: el propósito de ese discurso es el de introducir un espacio en blanco, una secuencia ausente; en este «espacio en blanco» (que es necesario tener en cuenta como un momento del relato, e incluso como su momento esencial, además de que el relato se construye en torno a él), el lector es inducido de forma lógica a llenar ese espacio.

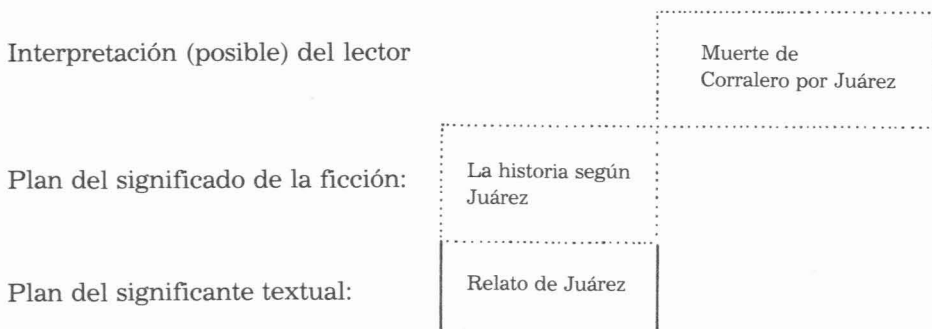
Elegancia y sutileza del arte de Borges, que juega con el lector, le confunde y exige su colaboración. Juego entre dos, arte de la ficción (juego entre el autor y el lector, entre dos adversarios que luchan con el cuchillo), cuyo terreno es el lenguaje con su disposición y sus reglas. Complejidad fascinante de un relato en el cual la infamia de Rosendo Juárez es tan significativa por la forma

²² El juego y la insistencia del significante (en el sentido lacaniano) la «espada», figura fundamental del universo de Borges, afianza el movimiento del texto. Se encuentra en secuencias narrativas diversas («Juan Muraña» en *El informe de Brodie*, ob. cit., pág. 1044: «Hombre de la esquina rosada» en *Historia Universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*; «La forma de la espada» en *Ficciones*, ob. cit., pág. 491). Borges dirá de «El encuentro» que «este cuento puede tener una interpretación fantástica».

²³ Ver igualmente: «Hombre de la esquina rosada» en *Historia Universal de la infamia*, ob. cit. Los dos relatos tienen la misma forma: el estudiado aquí es de 1970; el otro es de 1933-1934.

misma del discurso (repleto de espacios en blanco y de lagunas), como por el contenido de éste (Juárez ataca a su adversario tendido en la tierra, acepta ser agente electoral, sufre cobardemente los insultos de Carralero).

Contradicción entre el texto (el propósito de Juárez, pp. 1037-1038) y lo que el lector puede inferir, a condición de que no se deje llevar por lo que dice el relato (las palabras de Juárez nunca son descritas como «mentira» por Borges), y de captar la lógica del discurso del infame; juego entre lo dicho y lo no-dicho. En las novelas policiacas tradicionales el detective descubre al final la verdad de la historia; aquí el eslabón que falta (las circunstancias del asesinato) no aparece en el texto; es el lector quien debe deducirlo si es que no se ha dejado atrapar por el discurso de Juárez. Lo representamos del siguiente modo:



Este relato nos presenta un «mise en abyme» y un cambio de nivel narrativo simultáneo. Después de que el narrador, Borges, ha relatado su encuentro con Juárez, éste toma la palabra:

(...), le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios.²⁴

El narrador se convierte en narratorio; el autor nos crea la ilusión de que el narrador, Borges, está siendo confundido por Juárez: colmo del artificio.

IV. «DIALOGO DE MUERTOS»

Mientras que en las novelas estudiadas anteriormente, el universo ficticio desborda (textos 2 y 3)²⁵ o engloba (texto 1) al mismo texto, en «Diálogo de

²⁴ Ob. cit., pág. 1034. Esta «mise en abyme» corresponde a lo que L. Dällenbach (ob. cit., pág. 142) llama la «reduplicación aporística» (tipo especulativo III).

²⁵ La diferencia entre el texto y el universo ficticio en los relatos 2 y 3 no es de la misma naturaleza, como lo revelan nuestros esquemas.

muertos» la escritura borgesiana intenta producir un efecto de irrealidad. El relato pone en escena, el reino de los muertos, a dos ancianos enemigos, Rosas, antiguo dictador, y Quiroga, asesinado sin duda bajo las órdenes del primero. Todo el comienzo del texto, y en particular los detalles descriptivos que conciernen al retrato de Quiroga, pretende producir eso que en un artículo R. Barthes llamaba «el efecto de lo real» («L'effect de réel» en *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89). Este procedimiento no tiene aquí la misma función que en el realismo del siglo XIX; éste va a contrastar con el final del texto.

Desde el fondo, alguno vociferó una mala palabra (...) A todos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones, la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres. El forastero, al verlo, ²⁶ se demudó, pero luego avanzó y le tendió la mano. ²⁷

La intensidad dramática de la escena está reforzada por el altercado entre los dos hombres (diálogo escrito en estilo directo). Al final del texto todo va a tambalearse; a la impresión de violencia y de realidad le va a suceder, por el lector, un estado de incertidumbre (trastocamiento de la perspectiva que se encontraba al comienzo del relato).

Pero Rosas no le hizo caso y dijo como si pensara en voz alta:

—Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.

El universo descrito en el relato y el diálogo entre Rosas y Quiroga sufren de repente un toque de irrealidad. Se desvanecen como los sueños. Aquí también la manipulación de las formas deícticas ²⁸ juegan todavía un papel importante en la disposición textual; rompe la relación imaginaria de fascinación y de identificación que une al lector con los personajes al comienzo de la novela. Lo mismo que unas lentes de contacto pueden hacer variar el grado de claridad o nitidez de un objeto, así Borges, por el juego de la escritura vuelve irreal, «aniquila» la ficción e incluso al mismo texto. El contraste es tal que el relato vacila en el momento en el que la mimesis es más fuerte, en el curso de un relato de palabras referidas en estilo directo. ²⁹

Se trata de una tentativa límite en la que el texto se dirige hacia su propio

²⁶ Se trata de Rosas que llega al reino de los muertos y va a interpelar por su antigua víctima, Quiroga.

²⁷ Ob. cit., pág. 791.

²⁸ Los demostrativos que aparecen aquí («este paraje» y «esta discusión...») no son anafóricos; designan el conjunto del diálogo que el lector tiene delante de sí, mientras que anteriormente remitían a los elementos anteriores en el enunciado.

²⁹ Cfr. G. Genette, *Figures III*, ob. cit., pág. 192.

aniquilamiento, se construye como pura ilusión, como evanescencia.³⁰ Utiliza un procedimiento semejante en «Diálogo sobre un Diálogo».³¹ En el último texto que estudiaremos, Borges juega aún con un nuevo artificio.

V. «LA BUSCA DE AVERROES O EL TEXTO ESPEJO»

«La busca de Averroes» ocupa una posición intermedia entre los textos 1, 2 y 3, que hacen variar el objeto ficticio en el sentido del signo +, y el texto 4, que tiende a suprimirlo. Pero el interés de este relato radica en otra parte; en un efecto de espejo muy original.

Averroes, filósofo árabe, prisionero de su cultura, intenta en vano comprender el pensamiento de Aristóteles y en particular su distinción entre «tragedia» y «comedia» (Averroes desconoce lo que es el teatro). Le reduce a la nada. La obra narra el fracaso, *pero la obra no es en sí misma un fracaso*: el escritor argentino, separado de Averroes por siglos y por una cultura diferente, no puede a su vez comprender al erudito árabe. El texto *imita* el fracaso de Averroes, al igual que el *significado*. Para precisarlo mejor señalaremos los tres ejes principales³² sobre los cuales gira la obra:

- a) El enunciado, el significante textual.
- b) El significado de ficción de la historia de Averroes.
- c) La narración: Borges escribiendo sobre Averroes.

El autor añade al relato una nota en *itálica* que nos da la clave del juego:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar la narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta el infinito³³.

³⁰ El texto, realidad finita, ¿puede representar el nacimiento (como en esta novela) o el infinito (como en la «Biblioteca de Babel»)? Nos encontramos aquí con las contradicciones propias del significado lingüístico, en su carácter lineal y discontinuo. Los problemas se plantearon de otro modo en otra parte: ver los estudios de Xenakis que se sitúan en el punto límite donde el sonido se forma y emerge del silencio (trabajo sobre las frecuencias). Cfr. las relaciones de la música con el silencio.

L. Dällenbach aborda estos problemas cuando muestra que el texto no puede realizar una «reducción al infinito», es decir, un «desdoblamiento interminable», a diferencia de la imagen (Cfr. ciertas imágenes publicitarias).

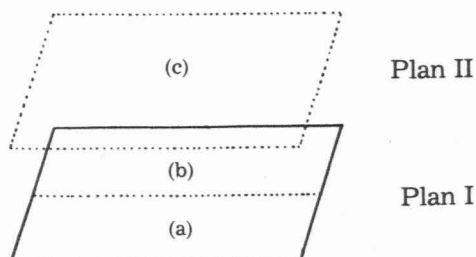
³¹ *El Hacedor*, ob. cit., pág. 784. En este breve relato hay a la vez una tentativa de irrealización del texto y de su ficción, y una forma especulativa: un diálogo sobre un diálogo.

³² Estas distinciones corresponden a las de G. Genette que aparecen al comienzo de «Discours du récit», *Figures III*, ob. cit., pág. 71.

³³ «La busca de Averroes» en *El Aleph*, ob. cit., pág. 588.

De este modo, «La busca de Averroes» no debe ser leído solamente como relato de una historia. Es un texto-espejo: el plano del contenido b) y del acto narrativo c) se repiten.

Dispositivo resultante de la nota del autor pág. 586 (no representado en el esquema):



El texto está dotado de un doble fondo, es un elemento exterior (la nota en *itálica*, donde el autor interviene en primera persona), el que subvierte el estatuto y el uso habitual del texto: las palabras no son aquí más que unos signos arbitrarios con doble sentido, que se coordinan según el eje sintagmático. El texto funciona como un espejo, el lenguaje cambia de naturaleza. La mimesis no es ya una ilusión del lector o del autor, sino que está casi realizada.³⁴

Esta especulación plantea igualmente el problema de la relación del autor con su obra:

Mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía (...) para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre (...) (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece)³⁵.

Averroes, el erudito que busca su identidad a través de la obra de Aristóteles, es el doble de Borges formado por los escritores de siglos anteriores. Reactualización de la «fase del espejo».³⁶ Relación del escritor con su obra; *imago* a través de la cual se constituye el Yo del escritor.³⁷

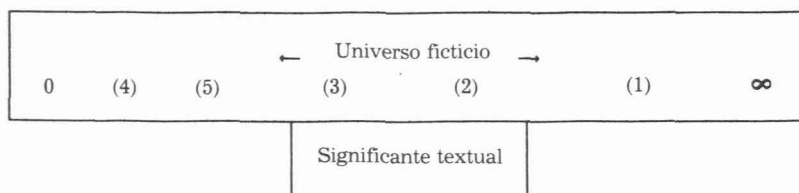
³⁴ La obra de Borges manifiesta a la vez una conciencia profunda del universo simbólico en la que nos hallamos inmersos y el sueño de algo que está más allá del lenguaje (Cfr. el tema de la palabra que contiene el Universo).

³⁵ «La busca de Averroes», *ob. cit.*, pág. 588. Ver también en la pág. 587: «Desceñido el turban- te se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, (...)».

³⁶ J. Lacan. *Écrits*, Ed. de Seuil, 1966, págs. 93 y 181.

³⁷ Cfr. el problema de las relaciones del escritor con sus personajes y con la escritura (J. Kristeva). Borges trata del desdoblamiento en «Borges y yo» en *El Hacedor*, *ob. cit.*, pág. 808. También se puede ver lo que L. Dällenbach (*ob. cit.*, pág. 26) escribe sobre las relaciones de especulación y de autogeneración que se unen en Gide y en su obra. En Borges esto no pasa de ser un mero juego.

Para concluir diremos que una de las facetas del arte borgesiano es que tiende a hacer variar la relación del texto con su ficción, así como el grado de consistencia de ésta y el régimen de creencia, que une al lector con la obra. Podemos representarlos de este modo: ³⁸



Los dos puntos 0 y ∞ , entre los cuales Borges hace variar la ficción, son dos puntos límites: crea simulacros con exceso o por defecto.

Toda la obra de Borges tiene como origen una conciencia aguda de la ausencia de realidad ³⁹ en la obra de arte. La literatura es un mundo cerrado en sí mismo; el texto remite al mismo texto. Borges se da cuenta de que existe una fisura y, al mismo tiempo, su incapacidad para resignarse. El poema «El otro tigre» termina así:

Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso. ⁴⁰

Al estar ausente lo real, Borges muestra los efectos de su arte desde el interior del lenguaje: aumento ⁴¹ o difuminado del objeto («Diálogo de muertos»), efecto de espejismo («la Biblioteca de Babel») o de espejo («La busca

³⁸ Las cifras entre paréntesis corresponden a los números atribuidos a los textos en el artículo. Ocupan un lugar entre el 0 y el ∞ . Una representación más adecuada de la posición del texto (5) exigiría que fuera igualmente situado en un tercer eje (que supera el carácter bidimensional del signo lingüístico: significante/significado): el texto como espejo se parece al icono ya definido por C. S. Peirce. El texto (3) está también en una situación particular.

³⁹ Sobre la imposibilidad de nombrar lo real ver: «Una rosa amarilla», pág. 795, y «El otro tigre», pág. 824, en *El Hacedor*, ob. cit.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 825.

⁴¹ «Término de física. Relación, en los instrumentos de óptica, entre el tamaño absoluto de la imagen y la del objeto» (Littré).



de Averroes»). Tales procedimientos no deben ser confundidos con lo que L. Dällenbach llama «mise en abyme». ⁴² «La busca de Averroes», que es el relato que más se acercaría a ese concepto, al menos aparentemente, es, sin embargo, de naturaleza diferente. Recordemos la definición de L. Dällenbach: «se llama “mise en abyme” a todo *enclave* que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene» ⁴³. Aquí es el *conjunto* lo que constituye lo doble, el «símbolo» (como dice Borges en una nota explicativa) de algo que es extrínseco al enunciado y al espacio significante: la tentativa de escribir sobre Averroes. No se trata de un enclave-espejo en el interior del texto.

Son textos que se identifican con espejismos, textos-espejos, textos que observan asintóticamente su propia destrucción; la escritura borgesiana no podría reducirse a simple conciencia de la dimensión ficticia, no realista, de la otra literatura. Tal conciencia del lenguaje caracteriza la *episteme* ⁴⁴ del siglo XX y constituye el trascendental de las diversas formas del narcisismo literario contemporáneo. ⁴⁵ Si la obra de Borges pertenece al discurso literario del siglo XX, éste lo enriquece y hace variar infinitamente sus figuras. Es el arte de la ilusión, de los efectos ópticos. Es una práctica de la confusión, que tanto gusta a Borges, ⁴⁶ pero cuya última condición de posibilidad es *una cierta rela-*

⁴² La «mise en abyme» aparece también en Borges, en particular en «La busca de Averroes», pág. 582: niños que imitan al almuecín, alusión al arquetipo platónico; gentes que imitan una historia.

⁴³ *Le Récit spéculaire*, ob. cit., pág. 18.

⁴⁴ M. Foucault, *Les mots et les Choses*, Gallimard, 1966.

⁴⁵ Ver el artículo de Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme Littéraire», en *Poétique*, 49.

⁴⁶ Ver *Entretiens*, ob. cit., pág. 90. La escritura borgesiana no se hace notar a sí misma como tal, sino que tiende a la transparencia, a la depuración. Borges quiere un lector «ingenuo» y no un «crítico» que esté especializado en «tecnicismos» del estilo (*Discusión*, ob. cit., pág. 176. Entre el lector ingenuo y Borges existe un juego sutil de colaboración.

ción con el lenguaje y con lo real. Es consciente de una carencia y de una precariedad esencial del ser humano:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa⁴⁷ y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.⁴⁸

Detrás de los infinitos desdoblamientos y de los efectos de aumento⁴⁹ se encontrará la propia dimensión ficticia⁵⁰ de los seres humanos. Borges es totalmente consciente de ello, como lo revelan «Los espejos velados» y «Borges y yo»⁵¹.

En la conciencia del escritor del siglo xx, los vínculos con el origen, con el ser primero, han sido destruidos. De este modo, al menos son vividas las relaciones con el lenguaje tanto por los teóricos como por los lectores del texto. Cuando Borges utiliza los «efectos de lo real» (por ejemplo, la descripción de la biblioteca o la descripción de Quiroga) éstos no son más que efectos de distracción⁵² y confusión. Es un universo de laberintos, de espejos, de piedras que se multiplican hasta lo infinito⁵³. El suelo desaparece bajo los pies y la sombra de las palabras hace las veces de simulacro.

Traducción de Laura Moraleja revisada
por Manuel Benavides.

⁴⁷ Alusión a la obra de Josiah Royce, *The World and the Individual* (cfr. n. 11).

⁴⁸ *Otras inquisiciones*, 669.

⁴⁹ Escapar a la linealidad de la escritura es una de las características de la literatura del siglo xx (ver el paralelo que F. Dagognet establece entre la evolución del arte y de la Ciencia en *Ecriture et Iconographie*, Vrin, 1973). Para emanciparse de lo lineal y poder acceder a lo «voluminoso» los escritores idearon dos soluciones diferentes: una, el texto borgesiano, por su juego con la ficción (doble fondo y efecto de espejismo) accede a una cierta profundidad; otra es la que sigue M. Butor; por ejemplo obtendrá unos efectos de sobreimpresión utilizando la forma musical del canon.

⁵⁰ J. Lacan, *Ecrits*, pág. 94. Cfr. la «ligne de fiction» donde se sitúa la instancia del Yo.

⁵¹ *El Hacedor*, ob. cit. págs. 808 y 784.

⁵² Ver «Diálogo de muertos», páginas precedentes en el artículo.

⁵³ Ver «Tigres Bleus», en *Rose et Bleu*, Ed. de la *Différence*, coll. Cantos, 1978, p. 52.